

L'église de Saint Saba à Eddé Batroun / Nada Hélou. — Extrait de : Parole de l'Orient : revue semestrielle des études syriaques et arabes chrétiennes : recherches orientales : revue d'études et de recherches sur les églises de langue syriaque. — vol. 28 (2003), pp. 397-434.

Titre de couverture : Actes du II<sup>um</sup> symposium syro-arabicum, Sayyidat al-Bir, septembre 1998, Etudes arabes chrétiennes. t. 2. — Bibliogr.

Figures.

I. Eglise Saint Saba (Batroun, Liban). II. Architecture religieuse. III. église chrétienne — Histoire — Liban (Nord).

PER L1183 / FT143881P

## L'ÉGLISE DE SAINT SABA À EDDÉ BATROUN<sup>1</sup>

PAR  
Nada HÉLOU

INTRODUCTION .....	398
A. L'ARCHITECTURE .....	398
I. Description de l'église .....	398
II. Origine et interprétation .....	399
B. LES FRESQUES .....	401
I. La Crucifixion .....	401
1. Description .....	401
2. Le style .....	402
3. Influence byzantine et caractère local .....	402
II. La Dormition .....	404
1. Description .....	404
2. Identification des figures ailées .....	405
3. Le style .....	407
III. L'art de la fin du XII <sup>e</sup> siècle .....	408
IV. Problème de datation .....	409
C. AUTRES FRESQUES - AUTRE STYLE .....	412
I. Les saints cavaliers .....	412
II. La Vierge à l'Enfant .....	413
CONCLUSION .....	413
BIBLIOGRAPHIE .....	415
LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES .....	421

---

1) Cet article constitue une version élargie et plus élaborée de la communication que nous avons présentée lors de notre participation au XX<sup>e</sup> Congrès International des études byzantines qui a eu lieu du 19 au 25 août 2001 à Paris (cf. HÉLOU, *XX<sup>e</sup> CEB*, III, 2001, p. 387).

## INTRODUCTION

Le district de Batroun, dont l'histoire médiévale est peu connue, abrite un nombre relativement important d'églises remontant à l'époque des Croisés dont, parmi elles, l'église de Saint Saba de Eddé. À l'époque de la domination latine, la région faisait partie du Comté de Tripoli; le Boutron des Croisés y constituait alors une seigneurie qui était tenue par les Provençaux puis par les Pisans<sup>2</sup>. Malgré le changement des dynasties seigneuriales, l'histoire globale de Batroun et des villages qui lui étaient attenants dépendait étroitement de celle du Comté. Le village d'Eddé s'élève à environ 300 m. d'altitude et se situe dans le nord du Mont-Liban à une dizaine de kilomètres à l'est de la ville de Batroun.

## A. L'ARCHITECTURE

### I. DESCRIPTION DE L'ÉGLISE

L'église de saint Saba, de plan basilical (fig. 1), possède trois nefs dirigées vers l'est se terminant par une seule abside centrale qui est saillante vers l'extérieur mais flanquée de deux niches à l'extrémité est des collatéraux. À l'origine, l'église était ouverte uniquement sur la façade ouest par trois portes correspondant chacune à l'une des nefs. Les deux portes des façades nord et sud sont récentes. Deux rangées latérales de piliers massifs de forme carrée soutiennent, de chaque côté de la nef, des arches brisées trapues et assez lourdes. L'espace central, extrêmement plus large et plus élevé que les bas-côtés est couvert par des voûtes d'arêtes légèrement brisées et est percé dans les écoinçons des arcs par une rangée de petites fenêtres formant l'étage du clerestorium mais ressemblant plutôt à des lucarnes (fig. 2). Celles-ci font baigner la nef centrale d'un grand flot de lumière qui accentue le contraste avec la semi-obscurité des bas-côtés. Ceux-ci beaucoup moins hauts et moins larges (à peine 1,50 m. de largeur) que la nef centrale qui se distingue par son allure spacieuse et aérée, sont couverts par des voûtes en pénétration au tracé irrégulier. Cette sensation de lourdeur et d'étroitesse confère à cet espace un aspect de caverne d'autant plus que le mur du bas-côté nord est percé de trois archères ou meurtrières créant l'effet d'architecture fortifiée. Encore l'épaisseur considérable des murs extérieurs avec la

---

2) SALAMÉ-SARKIS, *Berytus*, p. 115.

présence de la pierre qui prévaut sur les espaces vides de l'intérieur, tend à rapprocher l'église d'une œuvre de fortification. Un porche ouvert par trois arcs précède la façade ouest (fig. 3). À l'origine, tous les murs de l'église étaient recouverts de fresques; actuellement, il ne reste que quelques fragments épars et très détériorés, mais à travers lesquels on peut discerner l'influence byzantine.

## II. ORIGINE ET INTERPRÉTATION

Ce type d'architecture basilicale de provenance romane où prédomine la voûte légèrement brisée apparaît au Proche-Orient avec l'arrivée des Croisés. Il obtient une large expansion non seulement dans les constructions strictement latines, mais aussi dans les églises appartenant aux communautés chrétiennes locales comme c'est le cas dans l'église de Eddé. Ici coexistent des éléments de l'architecture occidentale levantine avec l'architecture locale. L'utilisation de l'arc brisé se répand dans l'architecture croisée aux environs du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, où on la rencontre dans la majorité des églises de cette époque<sup>3</sup>. Encore l'architecture qui tend à donner au monument religieux un aspect fortifié n'est pas étrangère aux constructions croisées: on la retrouve dans nombre d'églises comme celles du Saint-Sépulcre à Jérusalem<sup>4</sup> (entre 1143 et 1149), de Notre-Dame de Tartous<sup>5</sup> (reconstruite par les Templiers après sa reprise des mains de Nour ed-Din en 1152), de Saint-Jean de Beyrouth<sup>6</sup> et de Jbeil<sup>7</sup> (toutes deux commencées autour de 1115 mais reconstruites au milieu du siècle), de Saint-Jean de Ramla<sup>8</sup> (reconstruite après 1150), de Saint-Jean de Gaza<sup>9</sup> (1152-1163). Mais la plus

3) L'arc brisé existait déjà en Orient dans l'architecture islamique, les exemples les plus remarquables de l'utilisation de cet arc seraient la mosquée Al-Aqsa remontant aux périodes ommyyade et abbasside et à Bir al-Annazieh (en Palestine) qui est une citerne connue comme citerne de sainte Hélène et datant de 789. Les Croisés auraient bien pu s'inspirer de modèles d'architecture locale (cf. FOLDA, *The Art of the Crusaders*, pp. 213, 537, n. 47, pl. 1.2).

4) Ibid., pp. 177-229.

5) Sa construction se poursuivait jusqu'au XIII<sup>e</sup> siècle; elle ressemble aux églises de Jérusalem [cf. DESCHAMPS, *Les châteaux*, III, 1, pp. 45-54; ENLART, *Les monuments des Croisés*, II, pp. 395-426; PILLET, *Syria*, X (1929), pp. 40-51; FOLDA, *The Art of Crusaders*, pp. 302-306, pl. 8B, 12a-12f].

6) ENLART, *Les monuments des Croisés*, II, pp. 68-78, 118-122; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, p. 70, pl. 4.16 a-16c.

7) DESCHAMPS, *Terre-Sainte*, pp. 227-230, figs. 72-78; ENLART, *Les monuments des Croisés*, II, pp. 118-122; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, pp. 72-73, pl. 4.17a-17c.

8) Ici sont utilisés les larges arcs brisés qui sont très caractéristiques de l'architecture croisée levantine (cf. ENLART, *Les monuments des Croisés*, II, pp. 329-335; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, pp. 306-307, pl. 8B, 13a-13d).

9) Ici les arcs sont brisés mais ce qu'il y a de plus caractéristique c'est l'emploi exclusif

grande ressemblance se manifeste dans l'épaisseur excessive des murs de l'église d'Abou Ghosh<sup>10</sup> (construite par les Hospitaliers de Saint-Jean après 1141) en Palestine avec leurs ouvertures très réduites, type meurtrières. Cependant, ces églises de la Syrie et de la Palestine qui se distinguent par leurs dimensions grandioses, leurs formes plutôt nettes et par la taille très régulière de la pierre, sont des constructions croisées, c'est-à-dire qu'elles répondent à des commandes latines<sup>11</sup>. Quant à l'église de Saint Saba dont les dimensions modestes, les formes massives et grossières, et l'irrégularité de certains de ses tracés appartient à l'architecture locale. Elle est le produit de l'architecture syro-libanaise dans sa version romane levantine et ne remonte pas au-delà du milieu du XII<sup>e</sup> siècle.

L'étude de l'architecture de l'église de Saint Saba et de ses fragments de peintures murales retrouvées sur ses parois témoignent de son origine remontant à l'époque des Croisés. L'histoire de l'église est inconnue sauf qu'il est évoqué par le Patriarche Stéphane Duwayhi (de 1670 à 1704) que la décoration en peinture de l'église de saint Saba à Eddé Batroun a été interrompue à cause des événements de guerre survenus en 1264, d'après une inscription syriaque qu'il aurait déchiffrée sur le mur nord de l'église<sup>12</sup>. Les auteurs contemporains tels Youhanna Sader<sup>13</sup> et Erika Dodd<sup>14</sup>, qui ont écrit sur les fresques de l'église, ont adopté cette information pour dater l'église et ses peintures. Lévon Nordiguan serait le seul à avoir exprimé quelques réticences à l'égard de cette date<sup>15</sup>. Or, le style d'une partie de ces fresques témoigne de leur origine comnénienne tardive et, éventuellement de leur appartenance à l'art de la fin du XII<sup>e</sup>-début du XIII<sup>e</sup> siècle et non de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle comme il est devenu d'usage de les considérer. Notre recherche consiste à analyser et affirmer l'appartenance de ces fresques au mouvement qui a existé dans l'art byzantin à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

---

des voûtes d'arêtes (cf. ENLART, *Les monuments des Croisés*, II, p. 112; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, pp. 308-309).

10) FOLDA J., *The Art of the Crusaders*, pp. 382-390, pl. 9, 33a-33b.

11) FOLDA J., *The Art of the Crusaders*, pp. 302, 70, 306, 382.

12) La date que le Patriarche Duwayhi aurait vue inscrite sur le mur de l'église était 1573 selon le calendrier séleucide qu'il détermina comme l'année 1264 de l'ère chrétienne. En réalité cette date équivaut à 1261 de l'ère chrétienne (cf. DUWEIHI, *Tarikh el-azmina*, p. 135). Il existe actuellement un petit fragment d'inscription sur le mur nord mais il est indéchiffrable.

13) Sader fait remonter la date de l'église à l'année 1263 (cf. SADER, *Peintures murales*, p. 52; Id., *Painted Churches*, p. 133).

14) Dodd adopte la date 1261 [cf. CRUIKSHANK, *Aram*, 9 et 10 (1997-1998), p. 271].

15) VOISIN et NORDIGUAN, *Châteaux et églises*, p. 381.

cle et qui a même atteint les contrées périphériques qui n'appartenaient pas politiquement à l'Empire.

## B. LES FRESQUES

### I. LA CRUCIFIXION

#### 1. Description

Les fragments de peinture conservés se distribuent sur différentes parties des murs. Une scène de Crucifixion sur un fond bleu dans un cadre rouge, bien que très détériorée, apparaît sur un écoinçon d'arc de l'arcade sud face à la nef (fig. 4). Le Christ suspendu sur la Croix est nu, sauf qu'un voile léger, couleur bleu clair entoure sa taille; Il incline la tête du côté de sa mère qui se tient à sa droite. La Vierge, s'affligeant, penche la tête vers son fils mais ne le regarde pas, elle est couverte d'un maphorion rouge pourpre et tient de la main gauche qu'elle élève vers le visage un mouchoir blanc, signe de sa souffrance et du sacrifice de son fils. La mère de Dieu est figée dans un silence tragique qui exprime une douleur pleine de dignité. Derrière elle, apparaissent les trois femmes qui l'accompagnent, desquelles l'on ne voit que les auréoles et la figure de la première qui, vêtue d'une robe orange, porte à son visage ses mains recouvertes du manteau. À gauche, la figure très effacée de Saint Jean en tunique bleue et manteau rouge foncé se tient le visage de la main: il médite le mystère de la Passion<sup>16</sup>. En haut, deux anges survolent la croix, l'un d'eux se cache le visage avec les mains pour exprimer son grand chagrin. Ceux-ci représentent le ciel tandis que les Saintes Femmes figurent l'humanité. En dessous des anges, de part et d'autre de la croix, se dessinent deux médaillons qui renferment les figures allégoriques du soleil et de la lune, symboles de l'immortalité du Seigneur et de Son règne dans le monde céleste. La partie inférieure de la scène est tellement détériorée qu'il devient pratiquement impossible de discerner les détails.

Une inscription syriaque en lettres *estrangelo* indéchiffrables se distingue entre la Vierge et le Christ, c'est la seule inscription de cette composition hormis celle qui apparaît sur l'angle supérieur à gauche de la Vierge et des Saintes Femmes mais qui appartient à une autre composition qui n'existe plus. Il s'agit ici d'un parchemin déroulé et tenu par une figure non

16) Sur l'iconographie des sujets d'affliction et de douleur extrêmes voir: MAGUIRE, *DOP*, 31 (1977), pp. 125-173.

identifiable<sup>17</sup>. Ici aussi on a du mal à lire le texte.

## 2. Le style

La composition de la Crucifixion se soumet au schéma triangulaire répandu dans la période comnénienne où la figure du Christ prédomine et où la partie supérieure de la Croix, bien qu'endommagée, occupe le sommet de la scène. Les figures, libérées de leur volume, sont élancées, élégamment étirées et cet allongement des proportions est assez généralisé. La tête du Christ fortement penchée (fig. 5), les mains pendantes au-dessous des bras de la Croix, le corps formant une courbe légère et continue qui ne se brise qu'au niveau des genoux, sont des traits que l'on pourrait retrouver au tournant du XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Sur le corps émacié du Christ mort se dessinent les détails anatomiques du torse et de l'abdomen qui caractérisent le plus souvent l'art de la période comnénienne tardive. Le visage allongé et de forme triangulaire, les sourcils fortement froncés sous lesquels les yeux mi-clos suivent le même tracé, la bouche et les moustaches faisant une courbe prononcée vers le bas, l'acuité des ombres bleu-vert accentuant l'intensité de l'expression, bref tous ces détails expriment l'état de douleur extrême du Fils de Dieu et trouvent des parallèles dans l'art de la période comnénienne tardive<sup>18</sup>.

## 3. Influence byzantine et caractère local

La Crucifixion de Eddé fournit une ressemblance distincte avec la scène de Crucifiement de l'église de la Vierge à Studenica (1208-1209)<sup>19</sup> en Serbie (fig. 6). Ces fresques illustrent d'une part la continuité de la période comnénienne tardive, connue par son penchant pour les formes graphiques compliquées et d'autre part l'annonciation du «style plastique» du XIII<sup>e</sup> siècle florissant surtout en terres serbes. Cette période est connue aussi sous l'appellation de «l'art autour de l'an 1200», quand commence à apparaître

17) L. Nordiguian a voulu voir ici la figure d'un ange (VOISIN et NORDIGUIAN, *Châteaux et églises*, p. 288).

18) Il existe plusieurs ouvrages et recherches caractérisant cette période, citons quelques uns: MOURIKI, *DOP*, 34-35 (1980-1981), pp. 77-124, pls 83; HADERMANN-MISGUISH, *XV<sup>e</sup> CEB* (1976), pp. 97-128, pls XXI-XXV; Id., *Byzantion*, 35 (1965), pp. 429-448; KITZINGER, *Gesta*, IX, 2, 1970; Id., *DOP*, 20, 1966; WEITZMANN, *A Symposium*, New York, 1975.

19) DJURIC, *XV<sup>e</sup> CEB* (1976), pp. 46-47; Id., *Vizantijke freske*, pp. 31-32 (en serbe); Id., *Symposium de Sopocani*, 1967, pp. 148, 151, 155; KASANIN, *Studenica*, pp. 71-89.

une prédilection pour les formes apaisées, solennelles et monumentales<sup>20</sup>.

Les rapprochements s'opèrent non seulement au niveau de la composition et de la répartition des personnages dans la scène mais englobent leurs poses et leurs gestes de même que les traits des visages et les détails dans la peinture. Ainsi, dans la figure de Saint Jean, tant à Studenica qu'à Eddé, de laquelle l'on ne discerne que la silhouette, le saint qui se tient la tête par la main en signe d'affliction, effectue le même mouvement. Un même esprit de linéarité rassemble les deux scènes. Ceci se perçoit surtout dans la figure de la Vierge où le tracé graphique des traits du visage prédomine sur le modelé en relief (fig. 7). En revanche, la quasi-absence d'ombre qui tend vers un schématisme souligné et qui se manifeste dans le dessin simplifié de la main de la Vierge, relie cette fresque à la tradition locale orientale. De plus, l'expression de tristesse intérieure profonde chez la Mère, exagérée et quelque peu artificielle chez le Fils, affirment leur origine provinciale. Et malgré tout, la forme en amende des yeux, les sourcils crispés, le nez mince, plutôt long et busqué chez la Vierge et le Christ témoignent de l'appartenance de cet art à la tradition des Commènes.

Cette tendance vers l'accentuation des formes élégantes caractérise beaucoup de fresques de la périphérie byzantine de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Les exemples les plus représentatifs seraient certaines fresques de Chypre avec des modèles comme ceux de l'Hermitage de Saint Néophytus à Paphos datés de 1183<sup>21</sup> et celles de la Panagia tou Arakou (l'Arakiotissa) à Lagoudera (1192)<sup>22</sup> (fig. 8) qui, toutes les deux s'avèrent l'œuvre de Theodoros Apsevdīs, artiste venu, sans doute, de Constantinople<sup>23</sup>. L'art très classisant de celui-ci se distingue par le raffinement suprême des formes, l'élégance et la virtuosité du dessin, ce qui ne peut correspondre à la manière plutôt orientale des visages de Eddé. Mais malgré cela, certaines particularités des images des deux monuments: par exemple les figures des apôtres s'affligeant dans la scène de la Dormition de l'Arakiotissa avec les traits schématisés des visages leur conférant une expression tourmentée ainsi que leur apparence desséchée, les apparentent aux modèles de Eddé. C'est aussi au niveau

20) POPOVA, SMIRNOVA, CORTESI, *Les icônes*, pp. 52-53; LAZAREV, *Istoria vizantijskoi*, pp. 131-133 (en russe); DJURIC, *XV<sup>e</sup> CEB* (1976), pp. 46-98.

21) MANGO and HAWKINS, *DOP*, 20 (1966), pp. 119-206; WINFIELD, *DOP*, 25 (1971), pp. 262-264.

22) STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, pp. 157-173; WINFIELD, *DOP*, 25 (1971), pp. 262-264; NICOLAIDES, *DOP*, 50 (1996), pp. 1-137.

23) SOPHOCLEUS, *Byzantinische Malerei*, pp. 307-319.



de la morphologie des visages que la ressemblance apparaît: le nez busqué, les yeux en forme d'amende, les sourcils et les cils formant de belles courbes sinueuses qui accentuent la sensation de douleur malgré l'aspect solennel tout empreint de sérénité et de dignité. L'idéal classique qui anime les modèles chypriotes est pratiquement absent dans les images de Eddé. Ici l'évidente simplification des formes et l'inexistence de modelé, l'exagération des sentiments les éloignent davantage des images solennelles de Theodoros Apsevdīs. Il devient évident que la Crucifixion de Eddé possède une parenté avec l'art qui a existé à Byzance à la fin du XII<sup>e</sup> - début du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais la prédominance de la simplification du langage pictural met l'accent sur l'origine orientale des images de Eddé.

## II. LA DORMITION

### 1. Description

La sensation de dramatisme retenu se retrouve dans la scène de la Dormition de la Vierge (fig. 9), scène un peu mieux conservée de l'église. Ni l'image du Christ ni celle de la Vierge n'existent plus, il ne reste de la composition que quelques visages de saints et des figures d'anges. Au centre, derrière le lit de la Vierge se tenait le Christ duquel il ne reste qu'une partie de l'auréole crucifère. Il lève à sa gauche la forme d'un enfant nimbé et emmaillotté qui représente l'âme sa Mère et qu'un ange, descendant du ciel, vient accueillir les deux bras tendus.

De part et d'autre du lit funèbre, qui est complètement détruit, se masquent les apôtres et des prélats. À gauche, un vieillard aux cheveux et à la barbe noirs qui devrait être Saint Paul (fig. 10), relativement bien conservé, se tient le visage d'une main en signe de tristesse. Il est vêtu d'un manteau blanc à peine visible. À sa gauche, la figure d'un autre apôtre moins conservé, la tête penchée vers son voisin, se tient le menton d'une main et plie l'autre vers sa poitrine. Il est habillé de vert. L'inscription en *estrangelo* sur son auréole devrait l'identifier. À côté de lui se suivent deux évêques (fig. 11): le premier, le visage très détérioré, reconnaissable par son homophorion qui est lui aussi à peine visible, mais il tient d'une main un livre fermé et ouvre l'autre du côté du spectateur. Le deuxième évêque, mieux conservé, est «Saint Jacques frère du Seigneur», tel qu'il est identifié par l'inscription qui l'accompagne: il est le premier évêque de Jérusalem, mais aussi de l'Église<sup>24</sup>. En dessous apparaît le crâne chauve d'un saint difficilement vi-

24) Selon la tradition établie dans l'art byzantin quatre évêques au maximum assistent à

sible. On discerne aussi dans la partie inférieure à l'extrême gauche, au niveau du lit de la Vierge, le visage d'un saint. Plus loin, tout près du Christ se voit une figure tenant un objet plat (fig. 12), elle est vêtue de blanc avec une sorte d'oracion rouge qui descend de son épaule; oblitérés tout le visage ainsi que le bord gauche du corps compliquent son identification. Cependant, l'aile qui apparaît derrière son dos l'assimile à un ange. Symétriquement, de l'autre côté du Christ, se voit le visage d'un ange dans une pose identique au premier (fig. 13); il possède le même vêtement blanc avec un oracion rouge et la même aile (on étudiera ci-dessous le problème de leur identification).

La partie de droite de la composition à part l'ange qu'on vient de voir et plus bas que lui, est occupée par l'autre groupe d'apôtres qui viennent compléter la scène. Seul un des visages est visible, c'est celui qui prend place à côté de l'ange (fig. 14): il a les cheveux et la barbe blancs. Derrière lui ne se distinguent que les auréoles de deux autres apôtres dont les visages ont été détruits par les piquetages abondants. Mieux conservés s'avèrent les deux figures d'anges (fig. 15) qui survolent la scène tendant leurs mains recouvertes de leur vêtement. Bien que très effacée, la moitié supérieure gauche de la scène est occupée par une sorte d'architecture qui devait avoir son pendant sur le côté droit. Plus haut, sur l'encadrement rouge de la scène se distingue une bande blanche horizontale qui renferme un petit fragment d'inscription en lettres *estrangelo* illisibles.

## 2. Identification des figures ailées

De point de vue iconographie la scène est conforme à la tradition byzantine hormis les deux figures qui flanquent le Christ. La figure de gauche (placée à droite du Christ), n'ayant pas de tête s'identifie, par sa tunique blanche, son sticharion, et ses attributs – l'oracion et l'objet qu'il tient à la main<sup>25</sup> – à un diacre. Mais l'aile qu'on a peine à distinguer derrière son dos remet en question cette attribution d'autant plus que la figure de droite, dont la tête est conservée, témoigne de la présence d'un ange, l'aile déployée derrière son dos le confirme. Cet ange est vêtu lui aussi, comme on a déjà vu, d'un sticharion blanc et d'un oracion rouge. Une telle iconographie, où

---

la cérémonie funèbre, se sont: Jacques de Jérusalem (frère du Christ), Denis Aréopagite, Timothée et Jérothée.

25) L'objet que porte ordinairement un diacre ne possède pas de forme précise: il peut prendre la forme d'une boîte carrée ou cylindrique, allongée à l'horizontale ou à la verticale ou adopter la forme d'une pyxide (JERPHANION, *La voix de l'art*, pp. 284-296).

le Christ de la Dormition, assisté par ces deux figures, n'a pu être retrouvée ni dans l'art byzantin proprement dit, ni dans l'art de la périphérie orientale telle la Cappadoce, l'Arménie, la Géorgie, l'Égypte ou la Syrie. L'unique comparaison qui peut être établie se rencontre au Liban, dans l'église de Saint Charbel à Maad qui se situe à quelques dizaines de kilomètres dans la même région que Eddé; les deux villages ne sont séparés que par une vallée. À Maad, les deux figures qui flanquent le Christ dans la Dormition de la Vierge (fig. 16) ne possèdent pas les caractéristiques qui permettraient de les reconnaître comme anges: ils sont tonsurés<sup>26</sup>. De plus ils portent, comme à Eddé, une tunique blanche mais tiennent des cierges allumés. Ces figures, tant à Eddé qu'à Maad seraient les mêmes et pourraient être identifiées à des anges-diacres. Ceux-ci ont existé dans l'art byzantin et leur représentation est la plus courante dans les scènes d'Eucharistie quand ils assistent le Christ et se tiennent à ses côtés. Ce sont des anges vêtus comme des diacres, mais au lieu de tenir l'encensoir de la main droite et le coffret sur un mouchoir de la gauche tel qu'il se conçoit, ils portent des ripides qui sont des attributs des diacres qui les vouent au service de l'Eucharistie<sup>27</sup>. Cette fonction de sacrement, ces derniers l'exerçaient avec les prêtres à une époque très lointaine avant qu'ils n'en soient privés<sup>28</sup>.

Dans l'art, la tradition de représenter les diacres accomplissant cette fonction liturgique persistait. La même situation se présente dans les scènes de Dormition de la Vierge tant à Eddé qu'à Maad: ici la figuration des anges-diacres serait-elle un ancien souvenir des représentations de la Dormition dont les racines remontent à une ancienne tradition orientale, mais de laquelle il ne nous est parvenu que très peu de choses? Ainsi s'explique la présence des deux figures mystérieuses dans la Dormition de Maad: la tonsure de la tête, le vêtement blanc et les cierges sont des attributs de diacres. Mais malgré ceci, de petites ressemblances avec les anges s'enregistrent ici: ce sont les cheveux longs noués, le visage jeune, et les cierges aussi. Les anges de Eddé qui occupent la même place à Maad prouvent qu'il s'agit ici aussi d'anges-diacres.

26) HÉLOU, *Tempora*, 10-11 (1999-2000), p. 153.

27) On rencontre des anges accomplissant le rôle de diacres dans la scène d'Eucharistie de la mosaïque de l'abside de la Cathédrale de Sainte Sophie à Kiev datant de 1043-1046 (cf. LAZAREV, *Drevnerusskie*, pp. 23-40).

28) JERPHANION, *La voix de l'art* (1930), pp. 284-296.

### 3. *Le style*

Les figures de la Dormition se distinguent, elles aussi, par leur caractère byzantin qui les relie au type comnénien. Celui-ci se manifeste à travers les contours plus appuyés, la forme longue des visages, le nez aquilain, les yeux en amende, les oreilles légèrement schématisées, les traits tendus et surtout à travers le graphisme accusé des chairs qui l'emporte sur le modelé. Certaines figures possèdent des visages convulsés et expriment une grande émotion (fig. 14). La stylisation linéaire apparaît plus particulièrement au niveau du traitement du visage âgé, relativement bien conservé, de saint Paul (fig. 10), qui est sillonné de lignes faisant allusion aux rides et mettant en relief la forme en rognon cernant sa pommette et la forme elliptique au-dessus des sourcils. Les cheveux et la barbe sont comme brossés au moyen de fines lignes parallèles. Ces mêmes caractéristiques, on les retrouve dans les fresques de l'Hermitage de saint Néophytus et de l'église de l'Arakiotissa à Chypre (fig. 8) et plus particulièrement dans les visages des apôtres de la Dormition de cette dernière.

Cette ressemblance s'avère dans la légèreté exagérée des corps sur lesquels s'appuient leurs têtes toutes petites malgré la grande détérioration de la peinture. Les visages sont tellement différenciés qu'ils se rapprochent du portrait. Le rôle primordial de la ligne, tant dans la Dormition de l'Arakiotissa qu'à celle de Eddé apparue surtout dans le visage de Saint Jacques de Jérusalem, frère du Seigneur, habillé en évêque, prend une valeur expressive accrue (fig. 11). Cependant l'absence ici du modelé et des gradations progressives des couleurs témoigne de l'origine orientale de l'exécution qui caractérise cet art qui cherche à accentuer la spiritualisation de l'image.

Toutes ces caractéristiques rapprochent les figures de l'église de Saint Saba du groupe de fresques byzantines reliées à la tradition tardocomnénienne et plus précisément à celles de l'église de saint Nicolas de Kasnitzis<sup>29</sup>, du baptême du narthex de la Mavriotissa de Castoria (deuxième couche)<sup>30</sup>, des images de Pierre et Paul conservées aux monastères de Radvouchou et de Vatopédi (dans le réfectoire) à l'Athos (fig. 17)<sup>31</sup> ainsi que

29) CHATZIDAKIS, *Hagios Nicolaous tou Kasnitzi*, supplementary note in *Castoria. Byzantine art in Greece*, pp. 56-65.

30) Les fresques de la Mavriotissa remontent généralement à une époque plus ancienne, vers le début du XII<sup>e</sup> siècle, mais la scène du baptême qui appartient à un niveau plus récent a été datée de la fin du XII<sup>e</sup> siècle [cf. HADERMANN-MISGUISH, *Kurbinovo*, p. 37; MOURIKI, *DOP*, 34-35 (1980-1981), p. 110].

31) MILLET, *Athos*, I, pl. 97, 98.

des modèles des églises de l'Annonciation d'Arkazhi<sup>32</sup> et du Sauveur de Neredita<sup>33</sup> (fig. 18) en Russie pour ne citer que ces monuments. Mais la ressemblance la plus remarquable se retrouve dans les fersques déjà citées de Chypre (l'Hermitage de saint Néophytus et l'Arakiotissa)<sup>34</sup> (fig. 8). Toutes ces peintures se distinguent par leur expressivité accentuée et remontent aux dernières décennies du XII<sup>e</sup> siècle.

Les figures bien conservées des anges survolant la scène (fig. 15) nous permettent de mieux évaluer le style. Elles frappent par le contraste très prononcé des larges ombres bleu-vert qui entourent les visages et se placent aussi sous le tracé linéaire des sourcils, des yeux, du nez. Grâce à cette utilisation arbitraire des ombres, les figures acquièrent un aspect phosphorescent ressemblant à une représentation en négatif, ce qui fournit aux visages une forte tension intérieure et souligne leur expressivité. Ce procédé se basant sur l'accentuation des contrastes se rencontre dans la plupart des peintures byzantines déjà citées de la fin du XII<sup>e</sup> siècle comme dans celles des monastères de Ravidouchou et de Vatopédi à l'Athos<sup>35</sup> et les fresques de la Russie telles les églises de l'Annonciation d'Arkazhi et du Sauveur de Neredita<sup>36</sup>.

### III. L'ART DE LA FIN DU XII<sup>e</sup> SIÈCLE

Il est vrai que l'art de la fin du XII<sup>e</sup> siècle était empreint de recherches au niveau de l'expression. Celle-ci se distinguait par les contrastes qui se créaient et qui atteignaient parfois les extrêmes. Or, différents courants artistiques ont existé parallèlement dans plusieurs contrées du monde byzantin.

Le style qui a préconisé les couleurs vives appliquées d'après le principe des contrastes et de l'expressivité, les tons forts et dynamiques constituant une force vitale interne provoquée par l'intensité des déformations au niveau de la forme, les images tourmentées et tendues, a été appelé style «maniériste». Celui-ci a été le mieux représenté par les fresques de Kourbinovo en Macédoine<sup>37</sup> (fig. 19) où la tension ligne-modèle atteint son point culminant. Les images figurant la puissance de l'expression et l'accen-

32) TSAREVSKAYA, *Freski tserkvi*, 87-97, pl. 15-17; LAZAREV, *Drevnerusskie mosaiki*, pp. 36-37 et 156-171.

33) LAZAREV, *Drevnerusskie mosaiki*, pp. 36-37 et 156-171.

34) STYLIANOU, *Churches of Cyprus*, pp. 157-173; NICOLAÏDES, *DOP*, 50 (1996), pp. 1-137; WINFIELD, *DOP*, 25 (1971), pp. 262-264.

35) Voir note 30.

36) Voir notes 31-32.

37) HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p. 52; Id., *Byzantion*, 35 (1965), pp. 429-448; Id., *XV<sup>e</sup> CEB* (1979), pp. 225-284.

tuation de l'énergie intérieure appartiennent au style dynamique ou expressif auquel ont été attribués des ensembles comme ceux de Patmos<sup>38</sup> (fig. 20). Par contre, le style qui retourna à la tradition de la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle et qui se traduit par l'aspiration à donner à la forme classique le plus de spiritualité est le style classisant: son meilleur représentant sont les fresques de saint Dmitri à Vladimir (la Russie) (fig. 21) qui datent des années 90 du XII<sup>e</sup> siècle et qui sont exécutées par un maître byzantin, probablement de Thessaloniques<sup>39</sup>.

Les ombres bleu-vert qui entourent les visages des anges à Eddé peuvent se rapprocher de celles des anges du Jugement dernier sur les fresques de saint Dmitri à Vladimir bien que celles-ci soient imprégnées de raffinement extrême aussi bien au niveau de l'exécution que de l'expression. Les visages des apôtres dans le Jugement dernier à Vladimir, issus de modèles grecs rappellent par leur profond intellectualisme les images de philosophes de l'antiquité classique. Les fresques de Eddé sont, bien sûr, loin de cet idéal, et une telle comparaison s'applique avec beaucoup de réserves vu la grande différence qui existe entre les deux monuments. Le classicisme prononcé des fresques de Vladimir ne peut concorder avec le côté oriental, ascétique et expressif des fresques de Eddé, mais malgré ceci un même esprit de spiritualité réunit ces deux mondes diamétralement opposés.

En dépit des différents courants de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, tel Kourbinovo, Patmos ou Vladimir, et en dépit de leur distinction fondamentale au niveau de la forme, on remarque qu'il existe partout un seul but: la recherche de la spiritualité de l'image. Cette aspiration devient la spécificité de l'art du XII<sup>e</sup> siècle et plus particulièrement de celui de sa deuxième moitié. Tout ceci correspond à une seule atmosphère existant au sein de l'art byzantin à la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

#### IV. PROBLÈME DE DATATION

Les fresques de Eddé s'inscrivent dans la ligne stylistique de l'art tar-do-comnénien. Mais la stylisation orientale qui les marque les éloigne quelque peu des prototypes byzantins. Les changements artistiques opérés dans l'art de l'Empire vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle qui se sont propulsés au-delà des

38) KOLLIAS, *Patmos*, 1988, pp. 57-69, pl. 11-29.

39) Les fresques sont datées entre 1194 et 1197 et sont reconnues comme étant l'œuvre de peintres grecs (cf. LAZAREV, *Drevnerousskie mozaiki*, p. 36; LAZAREV, *Istoria vizantiiskoi*, T.I, p. 96; POPOVA, *Dmitrievskii sobor*, 1997, pp. 93-119), (en russe).

limites administratives et politiques de Byzance pour atteindre des régions aussi lointaines que la Sicile<sup>40</sup>, la Russie<sup>41</sup>, la Géorgie<sup>42</sup>, la Chypre<sup>43</sup> sont arrivés même jusqu'aux confins de la Méditerranée orientale pour s'installer dans ces images du Mont Liban. Ainsi les fresques de saint Saba, empreintes de tradition orientale sont rattachées à ces tendances de la peinture byzantine.

Il devient alors difficile de considérer les deux compositions (le crucifiement et la dormition) conservées sur les murs de l'église de Eddé comme le produit de la période succédant à 1261, tel qu'il a été signalé par le patriarche Duwayhi. Il est de même inadmissible de mettre ces fresques dans le cadre de l'art de Sopocani<sup>44</sup> tel qu'il a été considéré par Erika Dodd<sup>45</sup>. Cette date qui est marquée par la récupération de Constantinople des mains des Croisés et la restauration de l'Empire byzantin, est connue, dans l'art, par le retour à la tradition hellénistique. Le langage artistique de cette époque se caractérise par la monumentalité des formes contrairement à l'élégance et parfois l'expressivité de l'art des Comnènes, par le traitement pictural au lieu du linéaire, par le modelé en volume et la beauté plastique et même physique des figures<sup>46</sup>. Par contre, la scène de la Dormition à Eddé, avec le modelé graphique des visages et les grands contrastes coloristiques entre les parties éclairées et les parties ombragées, se rattache indubitablement aux modèles qui ont prospéré dans l'art byzantin à partir de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, cet art dynamique aux formes ondulées, tourmentées et aux expressions émotives et angoissées.

Ainsi, les fresques de Eddé à influence byzantine évidente, seraient, par leur schématisation et leur stylisation marquée, l'œuvre d'un peintre d'origine locale mais possédant une grande connaissance de l'art qui a prospéré dans

---

40) Les mosaïques de Monréale qui datent de 1180-1190 s'inscrivent dans le cadre des fresques de Kourbinovo (cf. DEMUS, pp. 91-117; KITZINGER, *I mosaici*, 1960).

41) Voir notes 31 et 32.

42) Les fresques de l'église de la Dormition à Vardzia (1184-1186) qui sont très influencées par le style tardo-comnène (cf. GAPRINDASVILI G., *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Avrova, Leningrad, 1975).

43) Voir notes 22 et 23.

44) DJURIC V., *Sopocani*, Leipzig, 1967.

45) Voir note 5.

46) Pour l'art du XIII<sup>e</sup> siècle voir les articles du Symposium de Sopocani et plus spécialement: DUFRENNE, *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopocani*, pp. 35-46; VELMANS, *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopocani*, pp. 47-58; CHATZIDAKIS, *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopocani*, pp. 59-74; MILJKOVIC-PEPEK, *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopocani*, pp. 189-196.

tout le monde byzantin à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ce lien avec l'art de l'Empire pouvait s'effectuer à travers la Chypre, les fresques de l'Hermitage de saint Néophytus (l'Enkelestria) à Paphos et celles de la Panagia tou Arakou (l'Arakiotissa) à Lagoudera qui fournissent de grandes ressemblances avec celles de Eddé en constituent un témoignage très significatif. Cette parenté au niveau artistique avec l'île est confirmée par des attestations écrites remontant au XII<sup>e</sup> siècle. Celles-ci ont été retrouvées sous forme de rajouts sur les marges de deux anciens manuscrits syriaques<sup>47</sup>. Ces notes évoquent la nomination par le patriarche maronite d'un supérieur (originaire du Mont Liban) sur le monastère de Saint Jean de «Kouzbanda» en l'île de Chypre<sup>48</sup>.

On peut supposer que l'artiste qui a accompli les fresques de Eddé aurait connu l'art à Chypre ou, plus exactement, il aurait travaillé auprès de Theodoros Apevdis, l'artiste qui a effectué les fresques de l'Enkelestria et l'Arakiotissa ou encore il aurait pu être l'un de ses disciples. Mais il ne s'agit là que d'hypothèses.

Poussons encore plus loin nos suppositions. À cette époque le Comté de Tripoli traversait l'une de ses périodes les plus tragiques car il n'avait pas été épargné par les attaques ayyoubides qui ont eu lieu entre 1187 et 1197. Si les fresques de Saint Saba remontent à la dernière décennie du XII<sup>e</sup> siècle, il devient alors difficile de croire qu'elles soient le produit de cette période de troubles qui était difficile pour les Croisés et encore plus pour leurs alliés autochtones. Il reste à supposer que ces peintures étaient exécutées dans la phase qui a directement succédé à la récupération des territoires croisés au sein du Comté. C'est donc aux alentours de l'an 1200 que remonteraient ces fresques.

---

47) Il est vrai que les informations témoignant de la présence syro-libanaise sur l'île de Chypre au XII<sup>e</sup> siècle sont minimales, elles se limitent à ces mentions écrites sur les marges des manuscrits syriaques. Celles-ci remontant au XII<sup>e</sup> siècle évoquent l'existence d'un monastère maronite, celui de Saint Jean à Koutsovendis à Chypre [cf. MANGO et PAPADOPOULLOS, *XV<sup>e</sup> CEB* (1976), p. 6, note 10]. L'une de ces inscriptions a été retrouvée dans le cod. Vat. Syr. 118 [cf. ASSEMANI J.S., *Bibliotheca orientalis clementino-vaticana*, Rome (1762), t.1, p. 307], et trois autres sur les marges du fameux manuscrit de Rabboula (Laurent. Plut. I, 56) dont la destinée était confondue avec celle du patriarcat maronite au moyen âge avant qu'il ne se retrouve au XVIII<sup>e</sup> siècle en Italie (cf. LEROY, *Manuscrits*, p. 146, note 2, p. 235, note 1).

48) Il faut noter que l'histoire du monastère de Saint Jean à Koutsovendis est bien connue: celui-ci a été fondé à la fin du XI<sup>e</sup> siècle et a assisté durant le moyen âge à une période de prospérité, il est connu de même qu'il a toujours appartenu à la communauté grecque orthodoxe.



### C. AUTRES FRESQUES - AUTRE STYLE

L'année 1264 qui a été attribuée aux peintures de Eddé, n'est par contre pas complètement exclue: elle appartient à une autre couche de fresques, plus récentes, décorant d'autres parties de l'église. Celles-ci bien que très abîmées, s'entrevoient sur les murs nord et sud et se constituent de fragments de saints cavaliers (fig. 22) se dirigeant vers l'est et aussi une partie d'une Vierge à l'Enfant (fig. 23). En dépit de la détérioration de ces fresques leur style est diamétralement opposé aux deux autres compositions. Les cavaliers disparus, on ne voit que des fragments de leurs chevaux qui s'apparentent, avec leurs yeux humains représentés de face, à ceux d'une autre église du Liban, Behdidat (fig. 24) datant de la deuxième moitié du XIII<sup>e</sup> siècle et possédant un style local syrien.

#### I. LES SAINTS CAVALIERS

Les images de saints cavaliers galopant sur les murs des églises est un phénomène assez courant dans l'art du Proche Orient chrétien. Malgré les grandes lacunes qui existent dans les programmes iconographiques de la région, des figures de saints cavaliers se retrouvent dans les églises de Behdidat, Blat, Enfé, Hammatura, Rashkida, Deddé et Eddé-Batroun (toutes au Mont Liban<sup>49</sup>), de Mar Moussa el-Habashi et Saints Serges et Bacchus (toutes deux dans le Nebeck en Syrie) et dans la chapelle croisée du Crac des Chevaliers (en Syrie)<sup>50</sup>. Ces figures qui se dirigent vers l'abside possèdent une fonction apothropaïque et protectrice. Leur association avec Daniel dans la fosse aux lions représenté à Behdidat et Mar Moussa prouve ce sens. Et dans leur vie et dans leur martyre ces saints ont eu des visions divines qui les ont aidé à faire des miracles et qui les ont sauvé et rendu immortels. Leur mort signifie le triomphe de la foi sur le mal. La représentation de saints cavaliers se rencontre aussi très souvent sur les murs des églises de Cappadoce, de Chypre, d'Égypte. Cette iconographie qui n'est pas courante dans

49) Pour les fresques du Liban voir: TALLON, *AHA*, VII (1996), pp. 45-53; Id., *Mélanges*, XXXVIII, 13 (1962), pp. 279-294; SADER, *Peintures murales*, 1987; Id., «*Painted Churches*», 1997; NORDIGUIAN, *Chronos*, 1 (1998), pp. 67-89; NORDIGUIAN et VOISIN, *Châteaux et églises*, 1999; HÉLOU, *Parole*, 23 (1998), pp. 1-27; Id., *Essays*, 2 (1999), 13-36; CRUIKSHANK DODD, *Aram*, 9-10 (1997-1998), pp. 257-288. Un ouvrage fondamental traitant du même sujet est en voie de réalisation par Mme Erica Cruikshank Dodd.

50) Pour les fresques de Syrie voir: CRUIKSHANK DODD, *Arte Med.*, II Serie, Anno VI, n.1 (1992), pp. 65-67; LEROY, *AAAS*, 25, 1-2 (1975), pp. 97-99, figs.1-3; ZIBAWI, *Orients*, 1996, pl. 18; FOLDA, *The Art of the Crusaders*, 398-404.

l'art proprement byzantin mais de la périphérie orientale remonterait à une tradition chrétienne locale.

## II. LA VIERGE À L'ENFANT

Le petit fragment conservé de la Vierge à l'Enfant sur le trône (fig. 23), avec son aspect simplifié et schématisé dénonce une grande ressemblance avec les modèles de types très orientalisants de Behdidat (fig. 24) et de Maad (toutes deux après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle). Les visages ici sont ronds, les yeux larges. Les oreilles sont tracées par une ligne décorative, les yeux, les nez et les lèvres se répètent sur tous les visages. La variation des procédés se manifeste uniquement au niveau de la couleur et la longueur des cheveux et de la barbe et de leur épaisseur, sinon les visages auraient été strictement stéréotypés. Les contours désignés par une ligne brun-foncé marquent les silhouettes des figures et soulignent leur aspect peint en aplat. Celles-ci planent dans l'air car elles sont dépourvues de volume, de poids et d'épaisseur. Elles se tiennent debout dans des poses frontales et hiératiques. L'exagération des traits des visages avec leurs yeux grands ouverts accentue leur expressivité et rappelle les sculptures des civilisations de l'Orient ancien avec leur expression frontale qui dénonce l'éternité du temps qui s'est figé dans ce regard. Tout ceci confère à cet art un aspect très local. Ces fresques de Eddé et surtout celles de Behdidat se ressemblent tellement qu'on dirait qu'un seul artiste les a exécutées.

## CONCLUSION

Ce deuxième groupe de fresques de Eddé appartient non seulement à une autre tradition que celle du premier, mais à une autre époque. Le rapprochement avec l'art byzantin dans les deux scènes de crucifiement et de dormition témoigne de l'expansion de cet art au-delà des frontières officielles de l'empire quand celui-ci possédait relativement de bonnes relations avec les régions se trouvant sous la domination latine. Or, avant la chute de Constantinople en 1204, les liens de l'empire avec les Croisés ne s'étaient pas encore détériorés. Ce n'est qu'après cette date que les relations entre les deux mondes se sont interrompues. Constantinople, occupée par les Occidentaux ne pouvait plus être, comme elle l'a toujours été, le centre des impulsions artistiques duquel émergeaient courants et styles. C'est pourquoi l'art du XIII<sup>e</sup> siècle a favorisé le développement des écoles nationales dans toutes les contrées de l'empire et aussi dans sa périphérie. Ainsi la date évoquée par Stéphane Duwayhî et retenue par les auteurs écrivant sur les fres-

ques de Eddé correspond à cette dernière couche de peintures. L'église, par son architecture et les deux compositions de dormition et de crucifiement, date de la fin du XII<sup>e</sup> - début du XIII<sup>e</sup> siècle. Par contre les fresques de style archaïsant remontent à la date désignée par l'inscription que le patriarche avait vue.

## BIBLIOGRAPHIE

*A. Périodiques, Congrès, Collections, Recueils*

<i>AAAS:</i>	Annales Archéologiques Arabes Syriennes
<i>AHA:</i>	Annales d'Histoire et d'Archéologie
<i>Arte Med.:</i>	Arte Medievale
<i>CahArch:</i>	Cahiers Archéologiques
<i>CEB:</i>	Congrès International des Études Byzantines
<i>Dmitrievskii sobor:</i>	Dmitrievskii sobor vo Vladimire
<i>DOP:</i>	Dumbarton Oaks Papers
<i>Essays:</i>	Essays on Christian Art and Culture in the Middle East
<i>L'Art byzantin:</i>	L'Art byzantin du XIII <sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopocani 1965, Belgrade, Faculté de Philosophie, 1967
<i>Parole:</i>	Parole de l'Orient
<i>Tempora:</i>	Tempora, Annales d'histoire et d'archéologie

*B. Ouvrages, Articles, Catalogues*

- CHATZIDAKIS, *L'Art byzantin*, 1967, CHATZIDAKIS Manolis, «Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> siècle en Grèce», *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle, Symposium de Sopocani 1965*, Faculté de Philosophie, Belgrade, 1967, pp. 59-74.
- CRUIKSHANK DODD, *Aram*, 1997-1998, CRUIKSHANK DODD Erika, «Christian Arab Painters under the Mamluks», *Aram*, The Mamluks and the Early Ottoman Period in Bilad Ash-Sham: History and Archaeology, 9 et 10, 1997-1998.
- CRUIKSHANK DODD, *Arte Med.*, 1992, CRUIKSHANK DODD Erika, «The Monastery of Mar Musa al-Habashi near Nebek, Syria», *Arte Med.*, II Serie, Anno VI, n.1, 1992, pp. 61-132.
- DEMUS, *The Mosaics*, DEMUS Otto, *The Mosaics of Norman Sicily*, Routledge & Kegan Paul, London, 1950.
- DESCHAMPS, *Les châteaux*, DESCHAMPS Pierre, *Les châteaux des Croisés en Terre Sainte*, III, *La défense du Comté de Tripoli et de la Principauté d'Antioche. Étude historique, géographique, toponymique et monumentale*, 2 vol., Texte et planches, Geuthner, Paris, 1977.

- DESCHAMPS, *Terre-Sainte*, DESCHAMPS Pierre, *Terre-Sainte romane*, Zodiaque, Paris, 1964.
- DJURIC, *Sopocani*, DJURIC Voislav, *Sopocani*, Leipzig, 1967.
- DJURIC, *XV<sup>e</sup> CEB*, 1976, DJURIC Voislav, «La peinture murale Byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles», *XV<sup>e</sup> CEB*, Athènes, 1976, pp. 46-98.
- DJURIC, *Vizantijke*, DJURIC Vojlav, *Vizantijke freske u Jugoslave*, Belgrade, Jugoslavia, 1975 (en serbe).
- DJURIC, *L'art byzantin*, 1967, DJURIC Voislav, «La peinture murale Serbe au XIII<sup>e</sup> siècle», *L'art byzantin*, Belgrade, 1967, pp. 148, 151, 155.
- DUFRENNE, *L'art byzantin*, 1967, DUFRENNE Suzy, «L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIII<sup>e</sup> siècle», *L'Art byzantin*, 1967, pp. 35-46.
- DUWAYHĪ, *Tārīḥ*, DUWAYHĪ Stefan, *Tārīḥ al-azmina, 1095-1699*, (en arabe), Éd. par F. Taoutel, *Al-Machriq*, Beyrouth, 1951.
- ENLART, *Les monuments*, ENLART Camille, *Les monuments des Croisés dans le Royaume de Jérusalem. Architecture religieuse et civile*, 2 vol. texte, 2 vol. pl., Paris, 1925-1928.
- FOLDA, *The Art of the Crusaders*, FOLDA Jaroslav, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge University Press, 1995.
- GAPRINDASVILI, *Ancient Monuments*, GAPRINDASVILI G., *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Avrova, Leningrad, 1975.
- HADERMANN-MISGUICH, *Byzantion*, 1965, HADERMANN-MISGUICH Lydia, «Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture du de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle», *Byzantion*, 35, 1965, pp. 429-448.
- HADERMANN-MISGUICH, *XV<sup>e</sup> CEB*, HADERMANN -MISGUICH Lydia, «La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle», *XV<sup>e</sup> CEB*, Athènes, 1979, pp. 225-284.
- HADERMANNMISGUICH, *Kurbinovo*, HADERMANN-MISGUICH Lydia, *Kurbinovo: les fresques de saint Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, 1975.
- HADERMANN-MISGUICH, *XV<sup>e</sup> CEB*, HADERMANN-MISGUICH Lydia, «La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle», *XV<sup>e</sup> CEB*, Athènes, 1976, pp. 97-128, pls. XXI-XXV.

- HADERMANN-MISGUISH, *Byzantion*, 1965, HADERMANN-MISGUISH Lydia, «Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture Byzantine de la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle», *Byzantion*, 35, 1965, 429-448.
- HÉLOU, *Parole*, 1998, HÉLOU Nada, «La représentation de la Déisis-Vision dans deux églises du Liban», *Parole*, 23, 1998, pp. 1-27.
- HÉLOU, *Essays*, 1999, HÉLOU Nada, «Wall Paintings in Lebaneses Churches», *Essays*, 2, 1999, pp. 13-36.
- HÉLOU, *Tempora*, 10-11, 1999-2000, HÉLOU Nada, «La fonction de l'annexe sud de l'église de Maad», *Tempora*, 10-11, 1999-2000, pp. 139-162.
- HÉLOU, *XX<sup>e</sup> CEB*, 2001, HÉLOU Nada, «Les fresques de l'église de saint Saba à Eddé Batroun (Liban)», *XX<sup>e</sup> CEB*, Pré-actes, III, Communications libres, Paris, 2001, p. 387.
- JERPHANION, *La voix de l'art*, JERPHANION Guillaume de, «L'attribut des diacres dans l'art chrétien du moyen âge en Orient», *La voix de l'art*, Paris, 1930, pp. 284-296.
- KASANIN, *Studenica*, KASANIN M., KORAC V., TASIC D., SAKOTA M., *Studenica*, Belgrade, 1968.
- Kastoria, Byzantine art in Greece: Mosaics - Wall Paintings*. Edit. Manolis Chatzidakis, Athens, 1985.
- KITZINGER, *Gesta*, 1970, KITZINGER Ernst, «Byzantium and the West in the Second Half of the Twelfth Century: Problems of Stylistic Relationships», *Gesta*, IX, 2, 1970.
- KITZINGER, *DOP*, 1966, KITZINGER Ernst, «The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries», *DOP*, 20, 1966.
- KITZINGER, *I mosaici*, KITZINGER Ernst, *I mosaici di Monreale*, Flaccorio, Palermo, 1960.
- KOLLIAS, *Patmos*, KOLLIAS E., «Wall Paintings», *Patmos: Treasure of the monastery*, Athens, 1988, pp. 57-69, pls. 11-29.
- LAZAREV, *Drevnerusskie*, LAZAREV Victor, *Drevnerusskie mosaiki i freski*, Moskva, Iskusstvo, 1973 (en russe).
- LAZAREV, *Istoria vizantiiskoi*, LAZAREV Victor, *Istoria vizantiiskoi jivopisi*, Moskva, Iskusstvo, 1986 (en russe).

- LEROY, *Manuscripts*, LEROY Jules, *Les Manuscrits syriaques à peintures*, Paris, 1964.
- LEROY, *AAAS*, 1975, LEROY Jules, «Découvertes de peintures chrétiennes en Syrie», *AAAS*, 25, 1-2, 1975, pp. 97-99, figs. 1-3.
- MAGUIRE, *DOP*, 1977, MAGUIRE H., «The Depiction of Sorrow in Middle Byzantine Art», *DOP*, 31, 1977, pp. 125-173.
- MANGO, *DOP*, 1966, MANGO C. and HAWKINS E.J.W., «The Hermitage of Saint Neophytos and its Wall-Paintings», *DOP*, 20, 1966, pp. 119-206.
- MANGO, *XV<sup>e</sup> CEB*, MANGO C., PAPADOPOULLOS Th., «Chypre carrefour du Monde byzantin», *XV<sup>e</sup> Congrès International d'Études byzantines. Rapport et co-rapports*, Athènes, 1976.
- MILJKOVIC-PEPEK, *L'Art byzantin*, MILJKOVIC-PEPEK Petar, «Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII<sup>e</sup> siècle», *L'Art byzantin*, Faculté de Philosophie, Belgrade, 1967, pp. 189-196.
- MILLET, *Athos*, MILLET Gabriel, *Monuments de l'Athos*, T. I, *Les peintures*, Paris, 1927.
- MOURIKI, *DOP*, 1980-1981, MOURIKI Douli, «Stylistic Trends in Monumental Paintings of Greece During the Eleventh and Twelfth Centuries», *DOP*, 34-35, 1980-1981, pp. 77-124, pls. 83.
- NICOLAÏDES, *DOP*, 1996 NICOLAÏDES Andreas, «L'église de la Panagia Arakiotissa à Lagoudera, Chypre: étude iconographique des fresques de 1192», *DOP*, 50, 1996, pp. 1-137.
- NORDIGUIAN, *Chronos*, 1998, NORDIGUIAN Lévon, «La chapelle peinte de Saydet Hammatour dans le Koura», *Chronos*, n° 1, 1998, pp. 67-89.
- PILLET, *Syria*, 1929, PILLET M., «Notre Dame de Tortose», *Syria*, X, 1929, pp. 40-51.
- POPOVA, *Les icônes*, POPOVA Olga, SMIRNOVA Engelina, CORTESI Paola, *Les icônes*, Solar, Paris, 1998, pp. 52-53.
- POPOVA, *Dmitrievskii sobor*, POPOVA Olga, «Freski Dmitrievskovo sobora vo Vladimire vizantiiskaya jivopis XII veka», *Dmitrievskii sobor*, Modus, Moskva, 1997 (en russe), pp. 93-119.
- SADER, *Painted Churches*, SADER Youhanna, *Painted Churches and Rock-*

*Cut Chapels of Lebanon*, Dar Sader, Beyrouth, 1997.

SADER, *Peintures murales*, SADER Youhanna, *Peintures murales dans les églises maronites médiévales*, Dar Sader, Beyrouth, 1987.

SALAMÉ-SARKIS, *Berytus*, SALAMÉ-SARKIS Hassan, «Matériaux pour une histoire de Batroun», *Berytus*, pp. 101-119.

SOPHOCLEUS, *Byzantinische Malerei*, SOPHOCLEUS Sophocles, «Le peintre Theodoros Apevdis et son entourage, Chypre 1183 et 1192», *Byzantinische Malerei. Bildprogramm – Ikonographie – Stil*. Symposium in Marburg vom 25. – 29.6.1997, Herausgegeben von Guntram Koch, Reichert Verlag, Wiesbaden, 2000, pp. 307-320, pl. 33-45.

STYLIANOU, *Painted Churches*, STYLIANOU A. and J.A., *Painted Churches of Cyprus. Treasure of Byzantine Art*, London, 1985.

TALLON, *Mélanges*, 1962, TALLON M., «Peintures byzantines au Liban», *Mélanges de l'Université Saint-Joseph*, Tome XXXVIII, fasc. 13, Beyrouth, 1962, pp. 279-294.

TALLON, *AHA*, 1996, TALLON M., «Une église à peinture célèbre au Liban. Mar Tadros de Bahdeïdat», *AHA*, Université Saint-Joseph, Beyrouth, Vol. VII, 1996, pp. 45-53.

TSAREVSKAYA, *Freski tserkvi*, TSAREVSKAYA Tatiana, *Freski tserkvi Blagoveshenia na Miatchine (v Arkazhkh)*, Novgorod, 1999 (en russe avec un résumé en anglais: the frescoes of the Church of the annunciation on Lake Myatchino «in Arkazhi»).

VELMANS, *L'Art byzantin*, 1967, VELMANS Tania, «Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIII<sup>e</sup> siècle et la manière de les représenter», *L'Art byzantin*, 1967, pp. 47-58.

VOISIN et NORDIGUIAN, *Châteaux et églises*, VOISIN Jean-Claude et NORDIGUIAN Lévon, *Châteaux et églises des Croisés au Liban*, Terre du Liban, Beyrouth, 1999.

WEITZMANN, *A Symposium*, 1975, WEITZMANN Kurt, «Byzantium and the West around 1120», *A Symposium*, New York, 1975.

WINFIELD, *DOP*, 1971, WINFIELD David, «Reports on the Work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytus, Cyprus, 1969/1970», *DOP*, 25, 1971, pp. 259-264.



WINFIELD, *DOP*, 1969/1970, WINFIELD David, «The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera: First Preliminary Report», *DOP*, 23-24, 1969/1970.

ZIBAWI, *Orients*, ZIBAWI Mahmoud, *Orients chrétiens*, Desclée de Brouwer, Paris, 1996.

## LEXIQUE DES TERMES TECHNIQUES

- Abside* : Partie de l'église de plan semi-circulaire qui clôt le sanctuaire. L'abside est généralement orientée vers l'est, à l'opposé de la façade.
- Bas-côté* : Collatéral d'une église moins élevé que le vaisseau central. Les bas-côtés sont au nombre de deux et sont séparés de la nef centrale par deux rangées d'arcades.
- Classisant* : Se dit d'un style qui imite le classique.
- Clerestorium* : Étage des fenêtres, il se situe dans la partie supérieure des murs de la nef.
- Comnène* : Dynastie byzantine qui a régné depuis le milieu du XI<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XII<sup>e</sup> siècle. On appelle *Comnénien* le style qui a caractérisé l'art de cette période.
- Estrangelo* : Sorte d'écriture syriaque.
- Maphorion* : Manteau bleu foncé que porte la Vierge.
- Meurtrières* : Ouverture verticale et étroite pratiquée dans le mur d'un ouvrage fortifié.
- Nef* : Partie d'une église située entre la façade et le sanctuaire. Désigne plus particulièrement le vaisseau central par opposition aux bas-côtés ou collatéraux.
- Omophorion* : Bande d'étoffe blanche, portée comme un collier autour du cou des évêques. Elle est ornée de grandes croix noires.
- Orarion* : Longue bandelette qui pend sur l'épaule d'un diacre.
- Porche* : Espace couvert protégeant le portail d'une église.
- Ripide* : Sorte de bâton porté par les anges et symbolisant leur rôle de messagers.
- Sticharion* : Tunique liturgicale.
- Tonsure* : Espace rasé au sommet du crâne marquant l'appartenance d'un homme au clergé.

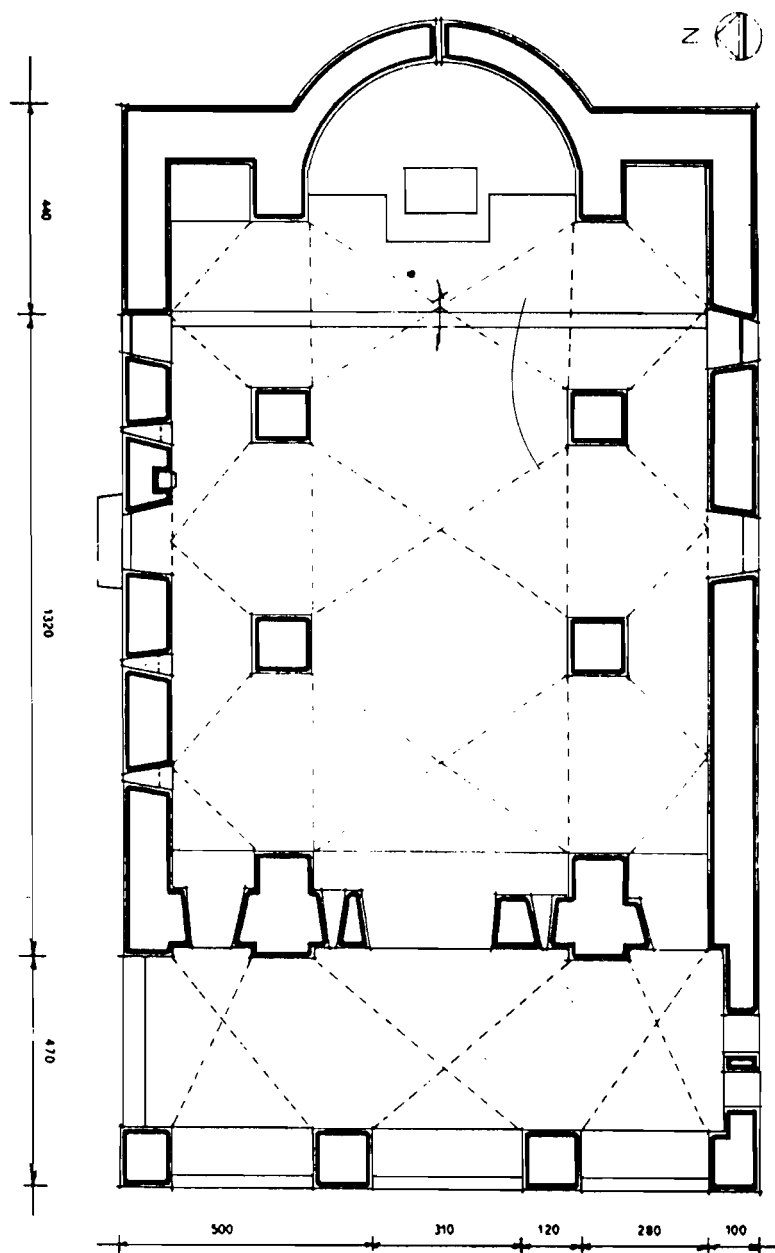
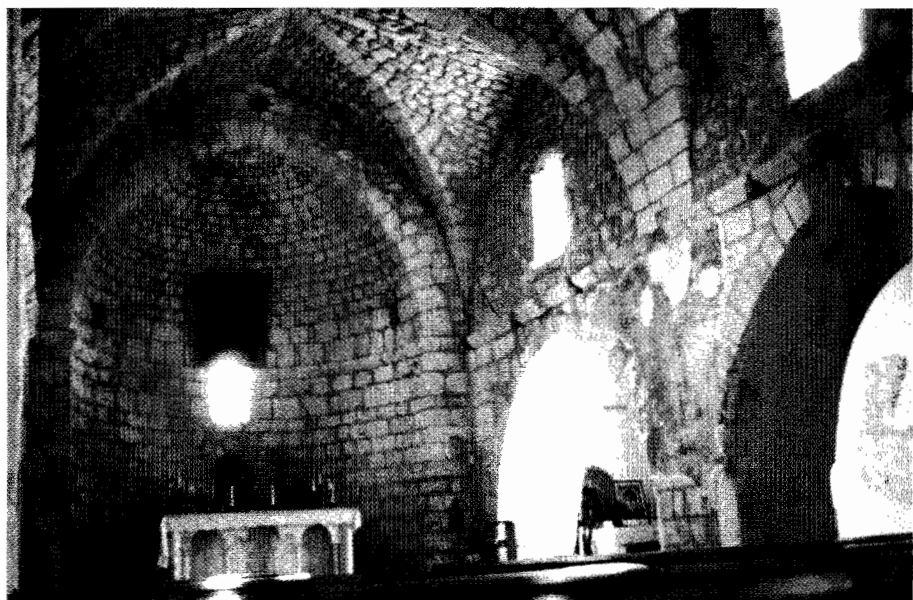
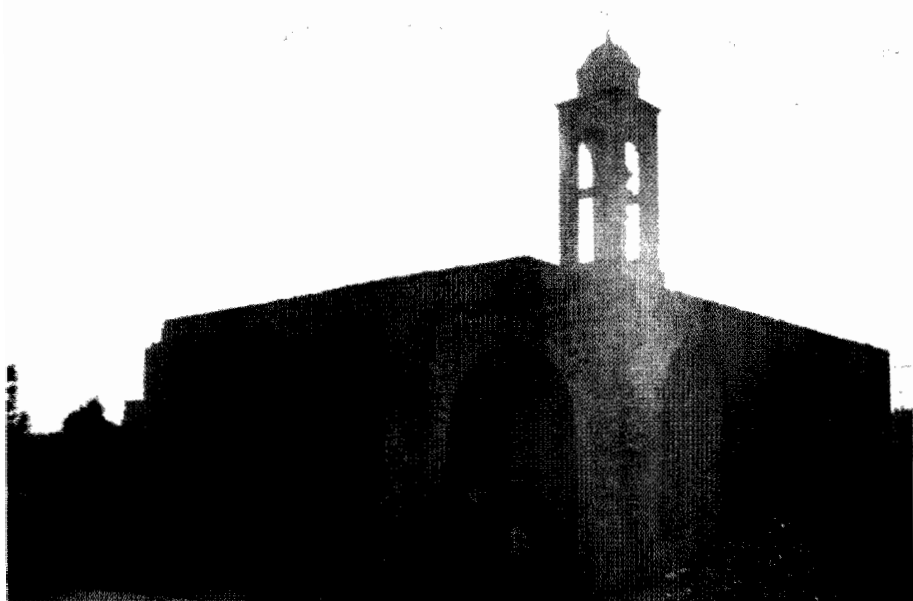


Figure 1: Plan de l'église Saint Saba à Eddé Batroun



*Figure 2: Intérieur de l'église*



*Figure 3: Vue sur les façades ouest et nord*



*Figure 4: La Crucifixion*



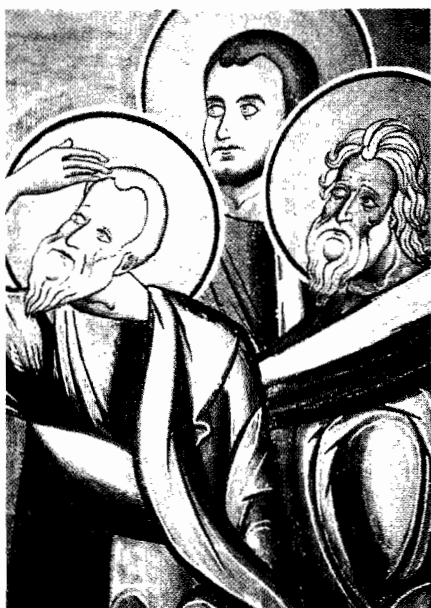
*Figure 5:*  
Visage du Christ



*Figure 6:*  
L'église de Studenitsa  
(Serbie), Crucifixion



*Figure 7:*  
Visage de la Vierge



*Figure 8:*  
Panagia tou Arakou  
à Lagoudera (Chypre):  
visages de saints



*Figure 9:* Partie de gauche de la Dormition



*Figure 10: Saint Paul et saint «Jude fils d'Alphée»*

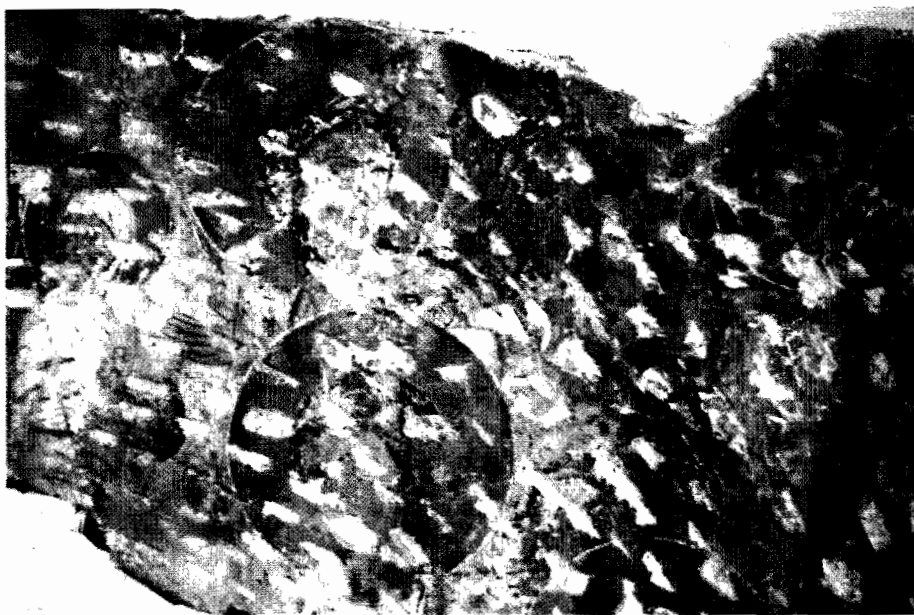


*Figure 11:  
Saint «Jacques,  
frère du Seigneur»*





*Figure 12:*  
L'ange-diacre  
à droite du Christ



*Figure 13:*  
Partie de droite de la Dormition avec l'ange-diacre à gauche du Christ



*Figure 14:*  
Visage d'un apôtre  
(partie de droite  
de la composition)



*Figure 15:* Visages des deux anges survolant la scène

*Figure 16:*  
Ange-diacre  
de la Dormition à Maad



*Figure 17:*  
Visages des saints Pierre  
et Paul de l'église du  
monastère de Vatopédi  
au Mont Athos



*Figure 18:*  
Visage de Saint Pierre  
d'Alexandrie, fresque de  
l'église de Nereditsa à  
Novgorod en Russie  
(1199)



*Figure 19:*  
Visage de l'archange  
de l'Annonciation de  
l'église de Kourbinovo  
en Macédoine



*Figure 20:*  
Saints Illarion et Chariton au réfectoire de saint Jean le Théologien à Patmos



*Figure 21:*  
Visage d'un ange  
de l'église de Vladimir  
en Russie



*Figure 22:*  
Fragment d'un saint  
Cavalier de Eddé



*Figure 23:*  
Vierge de Eddé



*Figure 24:*  
Philippe de l'église  
de Behdidat

Université Libanaise  
Fac. des Lettres et Sciences Humaines, Branche 2  
Département d'Art et d'Archéologie  
Fonar - Beyrouth - **LIBAN**  
Tél.: +961-9-790593  
E-mail: nahelou@hotmail.com

Nada HÉLOU